

ADRIAN GRAUENFELS

Andre Breton - Entre chien et loup

Eseuri despre arte



Adrian Grauenfels

Andre Breton - Entre chien et loup

O culegere de eseuri și traduceri

Coperta: Victor Brauner

CONTINUT

Andre Breton - Entre chien et loup	3
Giorgio De Chirico - De la mănuși de gumă și manechine la Mitologia Suprarealistă	9
De la poezie la pictură	17
Povestiri macabre în literatura lui Gabriel Garcia Márquez	23
Georges Perec - Viața, și modul ei de întrebuințare	29
Regina Traducerilor - Alejandra Pizarnik	33

**Editura SAGA 2019
Keren SAGA le Tarbut**

Andre Breton - Entre chien et loup.

Traducere AG

Din "Surrealism and painting"

Andre Breton (1946)

Macdonald-London

Expresia noastră franceză pentru crepuscul „între câine și lup”, încărcată cu tot sentimentul de teroare care ne-a biruit când am auzit-o, pe când eram copii mici, descrie perfect limitele afective ale muncii realizate de

Victor Brauner, cu puțin înainte de război. Cuvântul limite este, desigur, folosit aici în sensul său cel mai puțin restrictiv, deoarece regiunea în care Brauner era singurul explorator la acea vreme, s-a dezvăluit a fi o țară a nimănui, care se întinde departe, până unde văd ochii, din care, pentru pictor, este un joc de copil pentru a dezlănțui toate forțele spasmodice. Această lucrare în întregime augurală, mi se pare că a fost prefigurată climatologic, ca urmare a transformării în spațiul mental a unuia dintre aceste substantive, unul în celălalt, prin cea mai echivocă linie de poezie în limba franceză:

Ceața este rece. Căldura este cenușie

precum și prin ultima strofă a poemului din care este preluată linia de mai sus (1).

Dar opera lui Brauner ar trebui de asemenea privită că o consecință ineluctabilă a unei serii de preocupări pe de o parte, preocupări periferice pe care suprarealismul le-a prețuit întotdeauna, fiind capabil să confere posturii umane (care se mândrește cu poziția sa verticală), dar și de mersul ca la circ care, în general, este asociat cu vulgarul genul slapstick.

Astfel de preocupări au culminat cu romantismul german (Moritz, de exemplu, a afirmat că „există anumite obiecte materiale ale căror vedere ne oferă o perspectivă vagă asupra întregii noastre vieți și poate chiar a existenței noastre”) (2) și chiar dacă este imposibil să urmărește dezvoltarea lor, ele mărturisesc persistența lor din timpuri stavechi, până azi.



(1). Victor Hugo : "Choses du soir."

(2). Karl Philipp Moritz : Anton Reiser.

Astfel de preocupări, îngrijorări și obsesii au fost transmise de magi, eretici, „inițiați” ai tuturor sectelor, mari rebeli, mari iubitori, precum și de toți poeții și artiștii demni de acest nume. Ei au însemnat cu sigla lor pe toți cei care se ridică împotriva unei lumi care nu este pregătită să fie făcută de gata (ready made) atâta timp cât oamenii continuă să o înțeleagă, în general, ca o lume gânditoare care, chiar dacă nu este încă locuibilă, poate fi foarte ușor făcută astfel, și care între timp refuză să se supună inițial unei critici exhaustive a tuturor aspectelor - așa-numitului „consimțământ universal”. Nu am nicio ezitare să afirm că, în acest sens, opiniile mele derivă direct din cele ale lui Charles Fourier, care a declarat pentru prima dată în 1808 ,că și-a stabilit pentru sine o regulă de îndoială absolută (în ceea ce privește validitatea a ceea ce omul crede că a dobândit de-a lungul secolelor) și distanța absolută (în comparație cu tot ceea ce a fost învățat înaintea lui) .

Întreagă chestiune este incertă, expresia " totul imprevizibil " este luată în râs, derizoriul a fost tradus în limbajul picturii că "totul este suspect", arta din 1937 până în 1940, își lasă perdelele să cadă, dar suficient de îndepărtate, ca să avem o privire spre opera lui Victor Brauner.

Nimic altceva decât peremptoriu: personajele dramei se dublează, dispar apoi de la sine, fără să lase vreun semn:

Nu a venit nimeni cu tine ?

Nimeni în afară de părul meu. (3)

Pupila magnetică este singura stea din această noapte. Apa și focul conspiră vertiginos în ochii verzi ai unei femei cu părul roșu.

Un dezmiardător înfricoșător de cârlige, scârțâind în jurul arabescului, ne îndrumă către țările care trebuie să corespundă mental insulelor Sunda.

(3) - Saint-Pol-Roux: "Doi șerpi"

"Kabiline in Movement" 1934



*Psychological
Space
1939*



Există un animal sălbatic în aer, el emană goliciune, pur și simplu ieșind din viața mobilierului, agitându-se isteric în jurul nostru: în propria noastră casă aceste sclipiri de lanternă în junglă, sunt ale lui, cel care își arată strălucirea dinților. Dacă ar fi numai asta! Dar aici respirabilul este încă pompat de globuri parazitare, un țesut semi-nebulos pe jumătate lacunar, care, după ce s-a format în "Kabiline in Movement" (1934), a început să spumege cu larve și să înflorească rapid. Spațiul se transformă într-un caracter suspect: între corpuri și obiecte, intervalele în sine sunt aranjate prost, pe când flori și ferestre au tendința de a se deschide singure.

(The Departure, 1938).



Victor Brauner, este singurul care s-a bazat pe frică și a făcut-o, folosind masa - animal pe care o vedem în "Psychological Space", 1939, cu animalul urlând în spatele morții și expozându-și curajos cele două testicule.

Victor Brauner, Casa bântuită. 1947.



Această perioadă a activității sale ne aduce incontestabil cea mai lucidă mărturie a epocii, ea în sine este o înțelegere a timpului care va veni, ea trebuie să fie salutăată pentru perfectă ei localizare istorică.

Aceste fiare, care au devenit mai îndrăznețe până la punctul de a ne amușina, care au dominat arta pentru o perioadă scurtă de timp, s-ar putea să se fi întors recent în vizuinile lor, în timp ce lumina Apocalipsei încă mai rămâne în lumea exterioară. Așadar, toate vocile pe care le considerăm astăzi în această lume a cere excluderea celeilalte, din lumea interioară, nu pot fi destul de asurzitoare, până la punctul de a ne convinge. Observând în special orientarea clară, retrogradă a picturii în Franța din ultimii ani, nu putem deplora decât lipsa unor resurse profunde, puse în aplicare pentru a dirija arta în singurul mod posibil: prin a se depăși.

Cupa indoielii

1946



Aproape singur, Brauner este deja angajat foarte departe în această direcție. Plăcerea de a admira pictura actuală a lui Victor Brauner, se apropie de picturile sacre ale lui Uccello, Bosch, Watteau, Seurat, Rousseau, Picasso, Chirico, sau Duchamp.

Mă acopăr cu acest sunet grozav de frunze scuturate din plopul din sângele meu. Totul s-a dilatat, s-a odihnit, s-a mărit. Acesta este momentul frumos în care geometrul, cu ochii aproape închiși, merge prin meterezele Troiei și, inconștient, traversează calea Elenei. Luminile și-au reluat alergarea lor pe cer. Flăcări și frunze recrează forma inimii, căutarea cvadraturii mângâie formele unei flori de liliac. Pentru a vedea soarele scufundându-se în fiecare noapte în mare, indienii au dedus că el vizitează lumea peștilor noaptea și, în neputința de a ști ce este adevăr sigur în această credință, este izbitor să vezi ființele inventate de Brauner, gata de a le încorona sau de a îmbracă peștii în armuri încărcate de soare...

Un alt simptom norocos: născută din focurile celui mai superb răsărit, o admirabilă pasăre purpurie este fermecată de o femeie al cărui profil dublu este combinat cu capul de leu (LION'S DOUBLE, 1945). Cupa și sabia, din mâinile femeii sunt aspecte antagonice între viața gata să-și ia înapoi drepturile și ceea ce este nerezolvat și la care nu vrea să renunțe.

Tablourile ne transmit mesajul neprețuit al lui Victor Brauner, care conferă putere amuletelor, cea a exorcizării, apelând la toate puterile sinei, la toate puterile celor neprezenți, care din ce în ce mai mult cresc în noi, amenințându-ne.

Paris, 14 iulie 1946.

*Triumful
îndoii*



Giorgio De Chirico - De la mănuși de gumă și manechine la Mitologia Suprarealistă

Ceea ce este cel mai modern în vremurile noastre se dovedește adesea cel mai arhaic. (Guy Davenport)



Un punct dureros în istoria suprarealismului, este întâlnit de poezii "Grupului de la Paris" (1) care la început au difuzat elogii lui Giorgio de Chirico ca fiind inventatorul unei abordări revoluționare a picturii, doar pentru a-l denunța ca trădător al cauzei lor, doar câțiva ani mai târziu. Dezamăgirea profundă cauzată de decăderea din grație, în jurul anilor 1924–25, pe care André Breton o exprimă în eseul său de pionierat despre suprarealismul vizual, "Le Surréalisme et la peinture", este un martor al marilor emoții culturale care stau la baza dezbaterilor estetice ale vremii. Cu toate acestea, este posibil că suprarealiștii să-l fi înțeles greșit, de la bun început pe De Chirico, și că acele elemente ale artei sale la care a început să renunțe la mijlocul anilor 1920, să fi fost marginale pentru ceea ce putea fi văzut ca proiectul său inițial, acela al reactivării mitului antic, în perioada modernă.

Alegerea lui De Chirico pentru panteonul suprarealist, a fost cu siguranță facilitată de cel mai important critic al avangardei timpurii, Guillaume Apollinaire, care devine prieten cu artistul italian (și cu fratele său muzician și poet, Savinio). În timpul primei șederi la Paris, îi oferă idei de titluri pentru imagini și îl sprijină în recenziile expozițiilor din 1913 și 1914. Un an sau doi mai târziu, la una dintre acele legendare

agape de sâmbătă, pe care Apollinaire le-a ținut în apartamentul său de pe bulevardul Saint-Germain, André Breton, la acea vreme un tânăr student în medicină, a întâlnit pentru prima dată pânzele lui De Chirico, înghesuite pe fondul numeroaselor noutăți acumulate de gustul eclectic al lui Apollinaire. Breton a succombat dintr-o dată vrajii lor hipnotice, „de mare profunzime pe orizontul mental”



Devotamentul lui Breton pentru arta misterioasă a lui De Chirico era profundă, iar valoarea superlativă pentru tablouri precum "The Child's Brain" (1914) sau "Enigma of a Day" (1914) a influențat o întreagă generație de artiști suprarealiști. Putem ghici că prestigiul de care s-a bucurat Apollinaire în ochii lui Breton, a ajutat la accelerarea interesului acestuia din urmă pentru De Chirico. Elementul cel mai semnificativ în aprecierea sa este faptul că el asociază ciudățimea stilului lui De Chirico cu acea caracteristică a modernismului, capacitatea de a surprinde: „Surpriza este cel mai modern dispozitiv la care se poate recurge pentru a descrie fatalul caracter al lucrurilor moderne”. Nu este greu de văzut de ce tehnica lui De Chirico de juxtapunere extravagantă a impresionat atât de mult generația suprarealistă din anii 1920. Breton era mai ales dependent de astfel de surprize, trăindu-le drept corelative vizuale cu imaginea verbală, uimitoare, pe care o admira la scriitori precum Lautréamont și Apollinaire. În eseu său, despre Giorgio de Chirico (publicat pentru prima dată în 1920), Breton pune în prim-plan noua mitologie, care este în proces de a fi creată de sensibilitatea poetică modernă, identificându-l pe De Chirico

drept exponentul principal al unui proces de creare de mituri conceput pentru a re-evalua percepțiile de bază ale timpului și spațiului ". De acum, scrie el, o lumină specială va cădea asupra unor obiecte de cult precum statuia publică și manechinul croitorului.



Cu toate acestea, tonul tipic al observațiilor lui Apollinaire este ale unui urban, relativ nepăsător. Într-o notă anonimă pe care a publicat-o, vorbește despre faptul că pictorul este exasperat de plantarea de rânduri de copaci în Place de Rennes, deoarece De Chirico este cunoscut a fi „un dușman al copacilor și un devotat al statuilor”. Este greu de luat în serios Raportul lui Breton, în "Manifeste du surréalisme" din 1924, în care denunța că Apollinaire îl asigurase că picturile timpurii ale artistului au fost inspirate de migrene și colici. Un alt exemplu de glumă pornită de Apollinaire:

"Domnul Giorgio de Chirico tocmai a achiziționat o mânășă de cauciuc roz, una dintre cele mai impresionante piese de marfă oferite la vânzare. Odată copiată de artist, este destinată să facă lucrările sale viitoare și mai emoționante și mai temătoare decât imaginile pe care le-a produs în trecut. Și dacă cineva îl întreabă

despre teroarea pe care ar putea-o provoca această mână, el schimbă imediat subiectul cu cel al periutelelor de dinți și mai terifiante, care au fost concepute recent de stomatologie, cea mai recentă și poate cea mai practică dintre toate artele".



S-ar părea că, în timp ce simțea puterea operei lui De Chirico, Apollinaire a fost mai puțin înclinat să înțeleagă misterele sale profunde, și prefera să se refugieze în aluzii ironice la trăsăturile sale de suprafață și, la cele care ar putea fi categorisite atât modern cât și ciudat. Există dovezi că, în cele din urmă, Apollinaire s-a simțit inconfortabil în ceea ce privește artistul italian, așa cum mărturisește în scrisori pe care le-a scris de pe front, în 1915, în care glumește despre portretul pe care De Chirico îl pictase poetului francez, un an mai devreme, numindu-l „portretul - țintă”. Pictura (intenționată a ilustra "Et Moi aussi je suis peintre" a lui Apollinaire), înfățișează poetul în profil, cu un cerc marcat pe cap, care - spre încântarea ulterioară a suprarealiștilor - corespundea poziției din craniul poetului unde urma să poarte un disc de piele de protecție, după rana sa, căpătată de la un șrapnel în 1916.

Carra

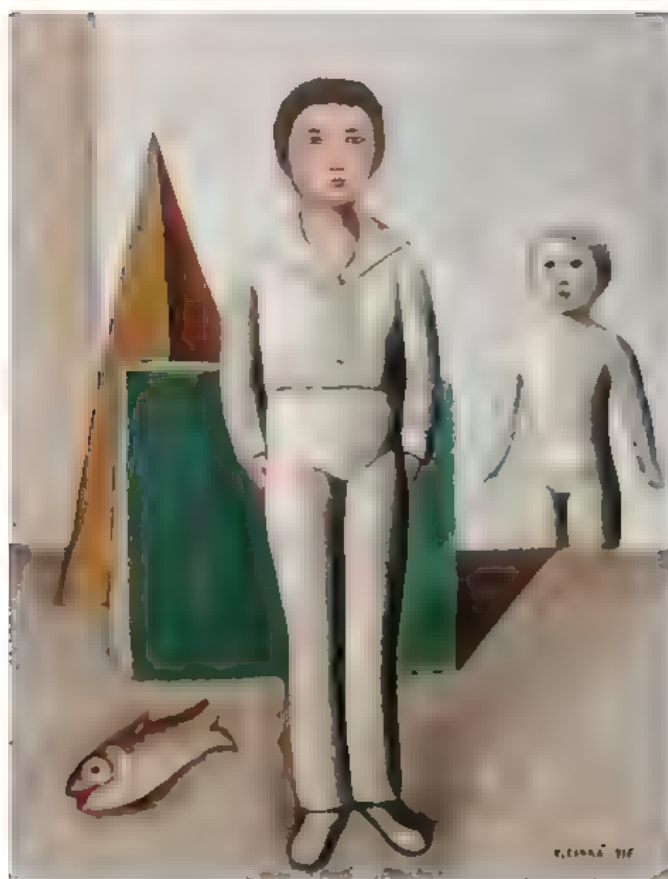


Alte elemente din imagine sunt un pește și o stea de mare, suspendate lângă un arc sumbru și un bust clasic purtând ochelari întunecați. Există o categorie de referință poetică bine atestată, care a devenit indispensabilă lexicului suprarealist: cea a artefactelor industriale enigmatice. Vă sugerez să adăugați mănușilor de cauciuc ale lui De Chirico, ochelari întunecați și manechinele croitorului, în același inventar cu mașina de cusut a lui Comte de Lautréamont, bicicleta lui Alfred Jarry, telegramele lui Apollinaire, suportul pentru sticle ale lui Marcel Duchamp, roțile dințate ale lui Francis Picabia, revolverul lui Jacques Vaché , și așa mai departe, ca formând o colecție de talismane materializate ale absurdului vieții moderne. Cu aceste fetișuri declarate, ale culturii urbane din secolul XX, suprarealismul a fost capabil să elaboreze o formulă pentru "minunata lume suprarealistă" și să extragă o mitologie izbitoare, din banalitățile lumii contemporane.

Nicăieri nu este angajamentul suprarealist față de această mitologie, explicat mai articulat, mai extravagant, decât în meditațiile programatice ale capodoperei "Le Paysan de Paris" din 1926 de Louis Aragon (2). Insistând pe necesitatea legăturii dintre fantezie și realitatea concretă, Aragon se războiește interminabil cu conținutul vitrinelor din Passage de l'Opéra, găsind în acumulările lor incongruente de pălării înalte, ștampile poștale și bastoane de mers pe jos - un fel de arheologie a inconștientului contemporan și o implicită rețea de aluzii poetice.

Hoinărind prin aceste paralelisme arbitrare, el se scaldă în lumina verzuie a arcadelor, acel habitat privilegiat al homeleșilor și acolo își găsește gândurile dizolvându-se în ceea ce el numește „vertijul modernului”.

Carra



Până în 1915 îl găsim pe Giorgio de Chirico la Paris, unde continuă a lucra fără ca numele său să aibă dealtfel o prea mare rezonanță. Perioada cea mai interesantă pentru arta lui este, neîndoielnic, aceea ce coincide cu prezența sa la Ferrara, unde îndeplinește obligațiile militare ca sedentar, în spatele frontului, continuând deci să picteze. Aici se cristalizează „pictura metafizică” a lui Giorgio de Chirico și tot aici intervine contractul cu Carlo Carra.

Obişnuit cum era cu stilul polemic futurist și cu expunerea zgomotoasă a opiniilor, Carra nu va întârzia să-și dea seama de valoarea experienței lui De Chirico și ca atare nu va întârzia nici să o teoretizeze. Va scrie Carra mai târziu, în 1919, în *Pittura metafisica*: „Lucrurile obișnuite” sînt acelea care acționează asupra sufletului nostru în acel mod benefic care atinge culmea extremă a grației și cine le abandonează se prăbușește în mod inevitabil în absurd, adică în nimic, din punct de vedere fie plastic fie spiritual. (...) „Lucrurile obișnuite” sînt acelea care relevă acele forme de simplitate care se zice că ar fi un stadiu superior al ființei, care constituie tot fastul secret al artei”. Trecerea lui Carra de la futurism la pictura metafizică a avut, prin ricoșeu, ca efect și atragerea atenției asupra operei lui Giorgio de Chirico, care deja în 1916 la Ferrara intrase în atenția lui Filippo de Pisis, primul critic italian care s-a preocupat de „pictura metafizică”.

Carra



Deja în acest interval pictură lui De Chirico era pe deplin cristalizată, în datele sale esențiale prefigurându-se și unele date de perspectivă. Din 1917 datează Muzele neliniștite, în care roșul sângerieu al fațadei clădirii, ce închide în depărtare uriașă scenă formată de piață, întărește impresia de solitudine degajată de formele curioase ale manechinelor-statui din primul plan. Un mister al amurgului, al nopții, al depărtării vegheată de figuri stranii — iată sentimentul degajat de lucrarea menționată și nu numai de ea. Deja în intervalul elaborării Muzele neliniștite, critica începuse să se intereseze de Giorgio de Chirico. În 1918, în *Tempo*, Roberto Longhi îi dedică lui De Chirico un articol nu tocmai elogiativ, fapt pus la inimă de artist care nu va mai vedea în viitor în opiniile cunoscutului critic, chiar favorabile, decât încercări de a-i crea daune morale și, implicit chiar materiale. Opiniile puțin favorabile exprimate atunci asupra picturii metafizice au avut în viziunea lui Giorgio de Chirico aerul unui complot organizat. Iată-l deci pe leader-ul "picturii metafizice" răspunzând "cruciadei" prin cruciadă și respingând cu obstinație pe Breton, Eluard, Desnos, pe toți suprarealiștii, vinovați de a se fi inspirat de opera lui și apoi de o fi lăsat în plata domnului. Nimeni - declară De Chirico -, nu a înțeles nimic din pictura mea", și pentru a plăti polițele prezumtivilor boicotatori stabilește și el un tabel de preferințe. Cap de afiș, în ordinea artiștilor talentați preferați, este Romano Gazzera ; urmează în ordine „Kazikis, Picasso, Derain, De Pissis, Annigoni, Aldo Carpi și frații Bueno". De prisos să spunem că printre aceste nume sunt destule care nu au avut nici un fel de rezonanță.



Suportul suprarealiștilor pentru De Chirico s-a prăbușit treptat până în 1926, acest lucru a fost semnalat public când a fost tipărită o reproducție a artistului "Orestes and Electra" (1923) în "La Révolution surréaliste No.. 6 "(3) ca ilustrare a eseului lui Breton, Le Surréalisme et la peinture: imaginea a fost ostentativ bifată cu un X. La rândul său, De Chirico a afirmat în "Memoriile" sale că suprarealiștii nu au înțeles niciodată opera sa numindu-i „conducătorii imbecilității moderniste”. Faptul curios este că, deși separarea a fost totală și neiertătoare, picturile lui De Chirico urmau să bântuiască imaginația fiecărui artist suprarealist, de după aceea. Poate că o explicație pentru profunzimea pasiunii lor frustrate este că, de-a lungul timpului, suprarealiștii au idolizat o himeră sau ceva pe care l-au interpretat greșit. Este adevărat că, de la bun început, De Chirico a îmbrățișat enigma (motto-ul „ET QUID AMABO NISI QUOD AENIGMA EST?” apare într-un autoportret din 1911): totuși, această enigmă a apărut nu atât din gustul pentru curiozitatea absurdă a modernității - de exemplu: ochelarii întunecați, firmele magazinelor, manechinele croitorului - ci de la revelația prăpastiei abisale care separă realitatea contemporană de epoca de aur a antichității. Adevărata fixație a lui De Chirico nu a fost pentru mănuși de cauciuc, ci pentru narațiunile ancestrale ale mitologiei clasice, pe care mănușile de cauciuc nu le-ar putea înțelege niciodată - decât în măsura în care acestea ar putea servi pentru a manipula un cadavru, prea rece pentru a fi reînviat.

(1) În 1922 se constituie la Paris "grupul suprarealist" (André Breton, Louis Aragon, Phillipe Soupault, Paul Éluard, Bernard Peret etc.)

(2) Paysan de Paris este o lucrare a lui Louis Aragon publicată de Éditions Gallimard în 1926 și dedicată pictorului suprarealist André Masson. Cartea este formată din patru texte: „Prefata unei mitologii moderne”, „Pasajul operei”, „Sentimentul naturii la Buttes-Chaumont” și „Visul țăranului”.

(3) Este cea mai cunoscută și cea mai importantă revistă suprarealistă fondată în 1924. Revoluția suprarealistă este de-a lungul a cinci ani creuzetul care va dezvolta marile teme ale mișcării suprarealiste . Va lansa doar 12 numere între 1 decembrie 1924 și 15 decembrie 1929.

Adrian Grauenfels - text si traduceri
surse:

Roger Cardinal

Internet, wikipedia

Arta Metafizica

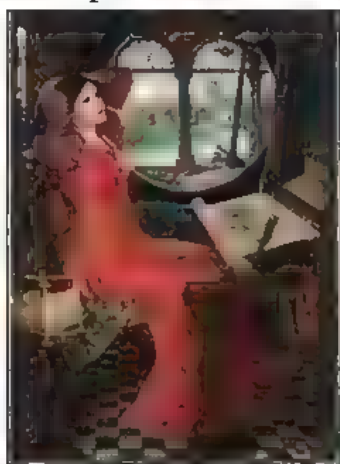
Cuvânt Înainte - Grigore Arbore la cartea "George de Chirico"- Memorii - Editura Meridiane

De la poezie la pictură

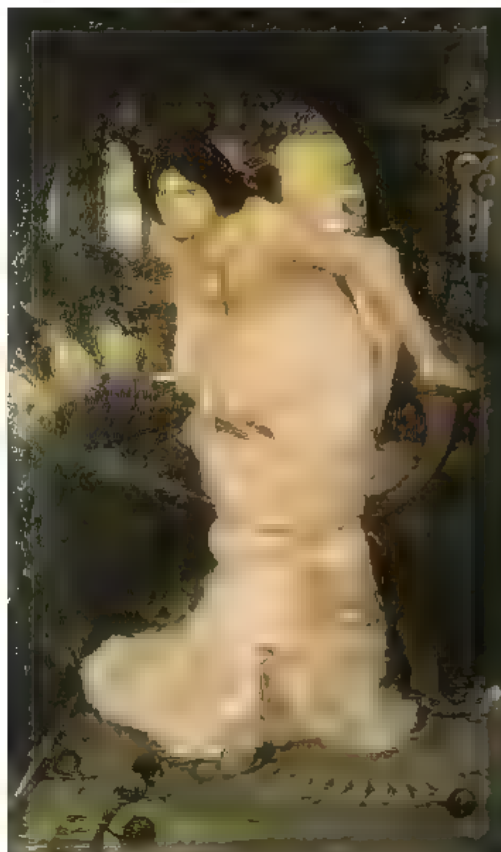


În acest eseu vom încerca să descifrăm inversul poeziei ekphrasis, (poezia dedicată unei opere de artă) și să exemplificăm apariția unor celebre opere de artă, picturi în general, inspirate de un poem sau de o scriere istorică. Literatura a inspirat întotdeauna artiștii și artele. Vechiul Testament, Metamorfozele lui Ovidiu și Comedia divină a lui Dante sunt dintre cele mai persistente exemple. Scenele biblice, legendele mitologiei etc. generează în artele vizuale (sculptură, desen, pictură) nenumărate capodopere. Un exemplu imediat, este inspirat dintr-o poezie mai recentă: "The Lady of Shalott" de pictorul englez Waterhouse, care pictează (în trei variante) soarta eroinei nefericite a celebrului poet Tennyson. "Lady of Shalott" este una dintre cele mai cunoscute lucrări ale lui John William Waterhouse, o pictură pe ulei pe pânză datat 1888, a unei scene din poezia lui Tennyson (1832), în care poetul descrie jalea unei femei tinere, bazată pe figura lui Elaine din Astolat, din legenda medievală a Regelui Arthur, care tânjea la o iubire ne-împărtășită pentru cavalerul Lancelot, fiind izolată sub puterea unui blestem de nedezlegat, într-un turn din apropierea regelui Arthur Camelot. Waterhouse a pictat trei versiuni ale acestui personaj, în anii 1888, 1894 și 1915.

Varianta din anul 1884 transpune, momentul în care îndreptându-se inexorabil spre moartea ei în ape, si apare „ca văzătorii îndrăzneți căzuți în transă”.



Sunt pe jumătate bolnavă de umbre, spune Lady of Shalott, în tabloul datat 1915 aflat la Galeria de artă din Ontario, Toronto. Tabloul are detaliile pictate cu precizie și culorile sale strălucitoare sunt asociate cu arta Pre-Raphaelită. În poezia lui Tennyson, doamna fusese prizonieră în camerele ei, sub un blestem care îi interzicea să iasă afară sau chiar să privească pe fereastră; singura ei vedere asupra lumii era printr-o oglindă. S-a așezat sub oglindă și a țesut o tapiserie cu scene pe care le putea vedea prin reflecția lor în oglindă. După ce a sfidat blestemul, uitându-se pe fereastră spre Camelot, doamna și-a făcut drum spre o barcă mică. Acesta este exact momentul care este ilustrat în tabloul lui Waterhouse, când doamna pleacă să-și înfrunte destinul. Este ilustrată stând pe tapiseria pe care singură a țesut-o. Doamna are un felinar la prova bărcii și un crucifix. Lângă crucifix sunt trei lumânări. Lumânările reprezintă viața - două dintre lumânări sunt deja aprinse, ceea ce înseamnă că moartea ei va veni în curând. Pe lângă detaliile metaforice, acest tablou este apreciat pentru abilitățile de pictură realistă ale lui Waterhouse. Rochia doamnei este de un alb clar față de nuanțele mult mai întunecate ale fundalului. Atenția asupra detaliilor și a culorilor lui Waterhouse, accentuarea frumuseții naturii, calitatea realistă și interpretarea feței femeii vulnerabilă, dar vicelană în momentul evadării, sunt o demonstrație suplimentară a abilității sale artistice.



Doamna de Shalott privind-l pe Lancelot, 1894 Galeria de artă din Leeds City.

Acest tablou surprinde momentul în care Lady Shalott, în ciuda interdicției, privește prin fereastră căutându-și iubitul.

Când a navigat spre Camelot și o moarte sigură, femeia cânta de despărțire. Trupul ei înghețat a fost găsit la scurt timp de cavalerii și doamnele din Camelot, dintre care unul este sir Lancelot, care se roagă lui Dumnezeu să aibă milă de sufletul ei.

Iată câteva versuri din partea a IV-a a poeziei lui Tennyson:

Și pe întinderea molcomă a râului
Ca un văzător îndrăzneț într-o transă,
Văzând toată neînțelegerea lui
Cu un aspect sticlos
S-a uitat la Camelot.
Și la închiderea zilei
Ea a dezlegat lanțul și în jos a plutit;
Curentul în larg o duce departe,
Părtaș la complot
Cu Lady Shalott.



Al doilea exemplu, și el celebru, este întâmplător, o altă ilustrație narativă a unei eroine nenorocite, pe punctul de a-și întâlni soarta - Ophelia lui Millais. Ophelia

"Ophelia" este un tablou al artistului britanic John Everett Millais, realizat între 1851 și 1852, aflat în colecția Tate din Londra. Înfățișează pe Ophelia, un personaj din piesa Hamlet de William Shakespeare, cântând chiar înainte să se înece într-un râu. Tragedia este descrisă în Actul IV, Scena VII din Hamlet într-un discurs al reginei Gertrude. Lucrarea a fost întâmpinată cu sentimente mixte atunci când a fost expusă pentru prima dată la Academia Regală, dar ulterior a fost admirată ca fiind una dintre cele mai importante lucrări de la mijlocul secolului al XIX-lea pentru frumusețea sa, pentru ilustrarea exactă a unui peisaj natural și pentru influența produsă unor artiști ca de exemplu John William Waterhouse, Salvador Dalí, Peter Blake etc .

Episodul înfățișat nu este jucat pe scenă, întrucât în piesa lui Shakespeare, el există doar în descrierea Reginei Gertrude.

Gertrude:

Durerie vin una după altă
Și-și calcă-n urme - Ophelia s-a-necat

Laertes:

Cum s-a-necat?! Dar unde?

Gertrude:

E-o salcie ce crește peste-o apă,
In care-i vezi doar partea albă-a frunzei;
S-a dus acolo,-ncinsă cu ghirlande
De flori uscate,-urzici, păstițe roșii,
Tulpini cu nume de rușine, căror
Copile le spun degete-de-mort;
Și vrand să-agățe veșteda-i cunună
De-un ram pletos, o așchie-a plesnit,
Iar ea căzu în apa plângătoare
Cu flori cu tot. Veșmântu-i mai pluti
Un timp, ținind-o-not ca pe-o sirenă.:
Cânta frânturi de cântece străvechi,
Ca și cum moartea nu-și putea-nțelege,
Că o crăiasă-a valurilor limpezi
Trăind în lumea ei; veșmântu-i, însă,
Îngreunat de apă,-a rupt-o, biata,

De viersu-i dulce, afundând-o-n moartea
Nămolului.

Moartea Opheliei a fost unanim declarată ca fiind una dintre cele mai poetice scene de moarte, din literatură scrisă . Epoca victoriană a livrat marele final al operelor de artă inspirate de literatură, preferat a fost stilul gotic. Dar secolul XX a văzut moartea picturii narrative, iar ilustrațiile pentru mitologie și literatură au ieșit din moda vremii.

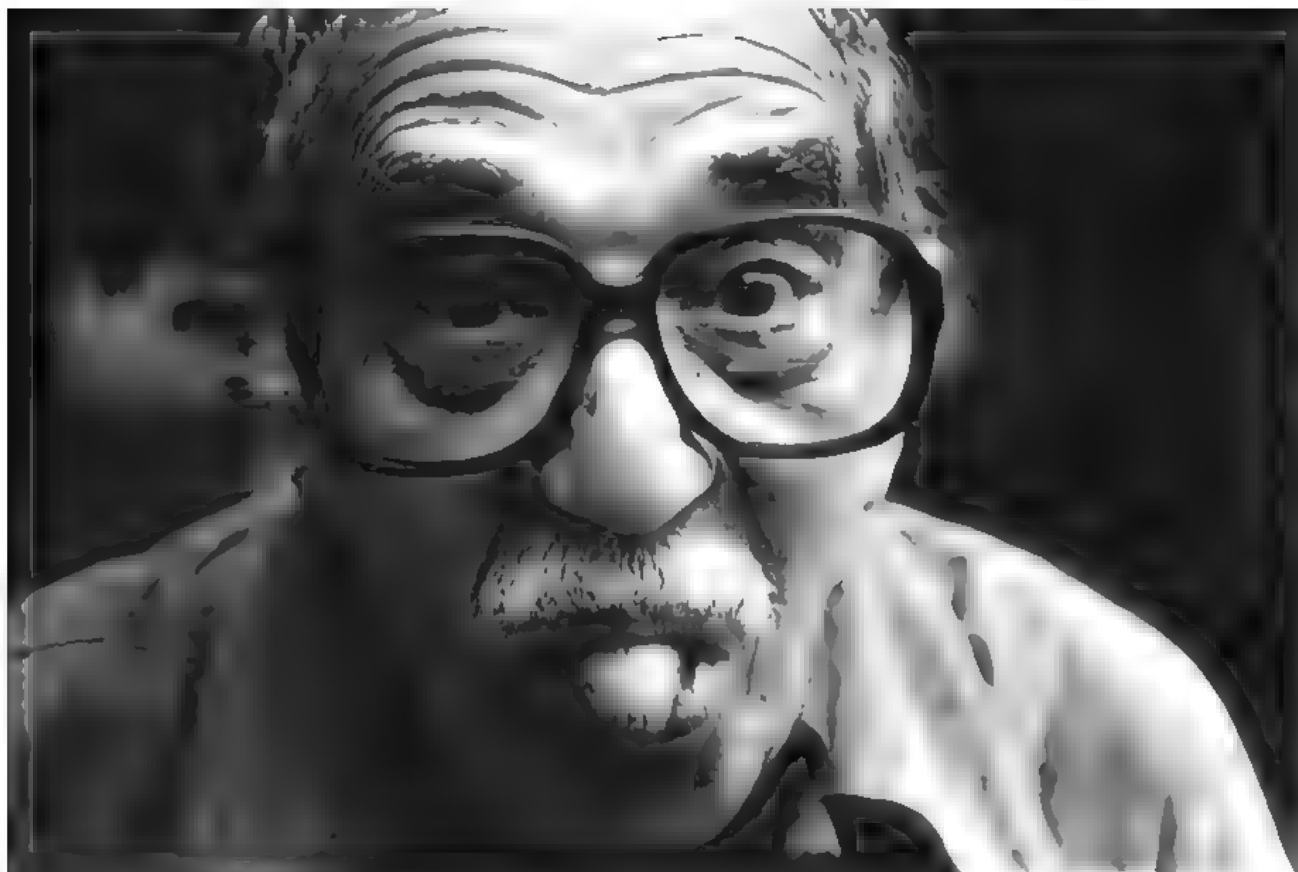
Pictorii erau încă influențați de literatură, desigur, dar influența, cu câteva excepții notabile, s-a produs în moduri mai abstracte, nebuloase. Artiștii vizuali ai secolului XX, nu mai înfățișau o fereastră către lume așa cum apăruse ea de la Renaștere, ci, în mod evident, mentalul era filtrat și schimbat de imaginație, căpătând direcții uimitoare.



Îl putem cita pe Wallace Stevens (poet modernist american) în dialog cu „Bătrânul ghitarist” al lui Picasso,
„Lucrurile așa cum le vedem / sunt schimbate de ghitara albastră”.



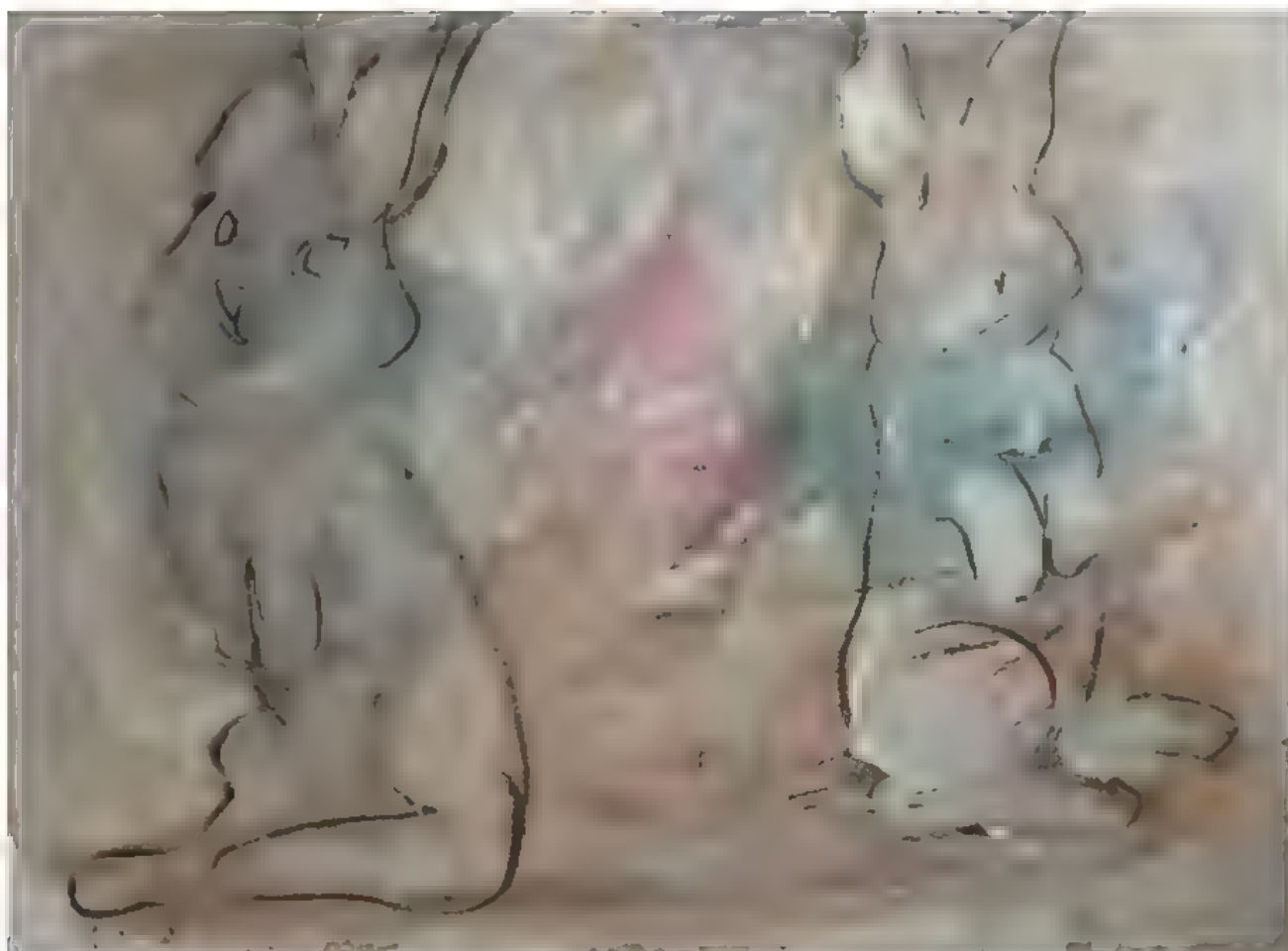
Povestiri macabre în literatura lui Gabriel Garcia Márquez



GARCÍA MÁRQUEZ la el acasa - Mexic 2003. foto: INDIRA RESTREPO

Orice cultură se bazează pe istorie, mituri și pe folclor, care ne colorează imaginația încă din tinerețe. Santiago Mutis Duran* relatează despre câteva povestiri macabre, "nesemnate", colectate și menționate de marele scriitor Garcia Márquez.

Un tânăr cuplu, cam obosit de viața orașului, a decis să se mute la țară împreună cu cei doi câini labradori ai lor. Odată stabiliți în micuța lor casă de țară, s-au împrietenit cu vecinii, un cuplu care avea livezi cu fructe și crescătorie de iepuri. Într-o dimineață, vecinii lor au venit să le spună că merg la oraș și vor reveni a doua zi. Dimineața a trecut liniștit, dar după-amiază, labradorii au apărut în bucătărie cu bucăți de iepure în gură. Șocat de acest eveniment neașteptat, cuplul a discutat ce să facă în continuare. După ce au pus iepurii înapoi în cuști, s-au întors acasă, și au decis să nu spună nimic vecinilor. S-au simțit foarte stingheriți, dar au petrecut tot restul zilei ca și cum nimic nu s-ar fi întâmplat. În dimineața următoare, vecinii lor au bătut la ușă. Fiecare ținea în mână un iepure mort. Înainte ca locatarii cei noi să aibă șansa de a găsi o scuză pentru fapta de care se temeau și care i-a ținut treji toată noaptea, vecinii au spus: „I-am găsit morți în cuștile lor în această dimineață; suntem șocați, doar ieri i-am îngropat în grădină.”



O altă poveste asemănătoare; tatăl meu, Álvaro Mutis, o spunea în urmă cu mulți ani, iar de atunci, alți prieteni au spus-o mai departe.

Newton Freitas, un brazilian care știa să se bucure de viață, a auzit că un cuplu de prieteni plănuiau o călătorie la Bruxelles, oraș pe care îl vizita în fiecare lună. El le-a recomandat un bar bun, de fapt cel mai fericit bar din lume, potrivit lui. Deoarece cei doi prieteni ai săi îi apreciau cunoștințele, au hotărât să meargă la acel bar, o tavernă slab luminată, unde clienții vorbeau aproape în șoaptă. De fapt, nu era nimic special în acel local. Și-au dat seama că au nimerit la o adresă greșită și, când au revenit la hotel, au sunat pe Newton pentru a se asigura că au notat adresa potrivită. „Asta este”, a spus el, „și ne vedem acolo vineri”, a adăugat, trântind telefonul, neoferindu-le șansa să spună alt cuvânt. În acea vineri, prietenii lui s-au întors la bar, care a fost mai deprimant ca niciodată, ca și cum patronii ar fi cernut timpul ca nisipul într-o clepsidră. S-au gândit că, dacă ar sorbi câteva whisky-uri, locul ar putea să se lumineze, dar au continuat să rămână cu aceeași dispoziție înfricoșătoare. Când Newton a sosit, i-a strigat de la ușă, cu o voce veselă și prietenoasă. Ceilalți clienți l-au privit cu toții. De îndată ce au văzut cine venise, și-au ridicat brațele în aer, strigând fericiți numele lui. Ca și cum ar fi fost vrăjit, barul s-a transformat în cel mai fericit loc din lume.



Barul fericit - Uca Maria Iov

García Márquez și-a trăit viața în așteptarea unor povești ca acestea, pentru a-și umple zilele și caietele. În piesele sale jurnalistice găsim doar de cinci ori când Marquez a strigat „Eureka!” - la cinci povești presărate printre aproape cinci decenii de articole. Cu siguranță, aceste povești au avut cândva autori, dar s-au răspândit anonim, trecând prin mâini, ca peștele prin apă. Iată o poveste apărută în 30 noiembrie 1950 în ziarul *El Espectador* **. "Daniel Arango ne spune această poveste uimitor de frumoasă, pe care nu sunt în stare să o păstrez în secret", a scris Márquez. Un băiat de cinci ani care s-a pierdut de mama sa în mulțimea de la un târg de țară s-a dus la un ofițer de poliție și l-a întrebat: „Ați văzut din întâmplare o doamnă care se plimbă fără un fiu ca mine?”

În martie 1951, într-un articol pentru *El Herald****, Márquez scrie: „Într-o revistă de citit în avioane, am găsit o relatare a unui știri UPI pe care o transcriu cuvânt cu cuvânt, deoarece mi se pare cel mai bun scurt metraj din lume.” Mary Jo, în vârstă de doi ani, învață să se joace în întuneric, după ce părinții ei, domnul și doamna May, au fost nevoiți să aleagă operația care pentru a salva viața fiicei lor o lasă oarbă pe viață. Ambii ochi ai lui Mary Jo au fost extirpați în Clinica Mayo, după ce șase specialiști au diagnosticat retinoblastom. La patru zile după operație, fetița a spus: „Mami, nu mă pot trezi. Nu mă pot trezi.”



Fetița oarbă - desen Uca Maria Iov

Treizeci de ani mai târziu, Gabriel García Márquez a scris în "El Espectador" despre „sutele de povești scrise sau povestite pe care ți le amintești pentru totdeauna”. Ele sunt sufletele literaturii. Unele sunt adevărate nestemate poetice auzite din zbor, fără a reține autorul, pentru că am auzit povestea fără să ne întrebăm cine ne-a spus-o. După un timp, nu știm cu siguranță dacă noi înșine am visat aceste povești. „Totuși un cititor pedant”, a adăugat Márquez, „îmi va aminti cine a scris două povești care m-au afectat profund în timpul tinereții mele literare”.

Una este povestea tristă a unui tânăr deprimat, care a sărit de la etajul al zecelea pe stradă și, în timp ce cădea a văzut prin ferestre scene de dragoste între vecinii săi, micile tragedii domestice, iubiții care se întâlnesc în secret, scurte momente de fericire ale căror veste nu a ajuns niciodată pe scara comună a blocului, astfel încât, în momentul în care trupul său s-a izbit de trotuar, omul s-a răzgândit

complet și a decis că viața la care renunțase pentru totdeauna, merită trăită până la urmă.

A doua poveste este despre doi exploratori care au reușit să găsească refugiu într-o cocioabă abandonată, după ce au supraviețuit trei zile agonizante, pierduți în zăpadă. Trei zile mai târziu, unul dintre ei a murit. La o sută de metri de colibă, supraviețuitorul a săpat o gaură în zăpadă și și-a îngropat prietenul. A doua zi, însă, după ce a dormit primul său somn mai liniștit, a găsit cadavrul în interiorul colibeii - mort și înghețat, dar așezat ca un vizitator lângă patul său. L-a îngropat a doua oară, într-o nișă și mai îndepărtată, dar când s-a trezit a doua zi, mortul era din nou așezat lângă patul său. Acest lucru l-a înnebunit. Știm această poveste din jurnalului pe care l-am găsit în colibă. Printre numeroasele explicații, una dintre ele sună cel mai plauzibil: supraviețuitorul era atât de supărat să fie singur, încât în fiecare noapte, elibera din mormânt cadavrul, pe care îl îngropase în timpul zilei.

Cea mai impresionantă poveste de până acum”, povestește García Márquez în *El Espectador* în 1985, „a fost și cea mai vicioasă și cea mai umană”. I-a fost spusă lui Ricardo Muñoz Suay în 1947, când a fost încarcerat în penitenciarul Ocaña din provincia Toledo, Spania. Este adevărata poveste a unui prizonier republican împușcat în închisoarea din Avila în primele zile ale războiului civil spaniol. Trăgătorii l-au scos din celula sa într-o zi friguroasă și l-au condus pe un câmp înghețat de zăpadă, spre locul de execuție. Gărzile civile purtau căciuli de lână, mănuși de piele și pălării tradiționale cu trei colțuri - dar tot dărdăiau de frig în timp ce traversau pământul înghețat. Bietul prizonier, care nu purta decât o haină de lână sfâșiată, își freca trupul aproape înghețat pentru a se menține cald, în timp ce înjura tare, frigul amar. Plictisit de plângerile prizonierului, șeful gărzii i-a strigat - „La naiba, nu mai țipa ca un martir pe această nenorocită vreme rece. Ai milă - noi suntem cei care vor trebui să facă tot drumul ăsta înapoi ”.

Trebuie să menționăm declarația făcută de Marquez într-un interviu, Ritei Guibert în 1971:

"Am o carte în care păstrez note pentru povești pe care le-aș putea scrie. Am până acum șaiszeci de povești și cred că voi termina cu o sută. Lucrul interesant este procesul meu creativ. Povestea „care rezultă dintr-o frază sau dintr-un incident” se produce și este terminată într-o fracțiune de secundă, fie deloc. Permiteți-mi să vă spun ceva care vă va ajuta să înțelegeți mai bine calea misterioasă a modului în care o poveste a ajuns la mine. Într-o noapte în Barcelona, niște prieteni ne-au vizitat, brusc s-au stins luminile. Am sunat la un electrician. În timp ce făcea reparația, l-am întrebat pe când ținea o lumânare: „Ce naiba este asta o problemă de lumină?” El a răspuns: „Lumina este ca apa. Deschizi un robinet, lumina se scurge și se înregistrează pe contor. În acel moment, am văzut într-o clipă povestea

completată".

Iată-o aici:

Într-un oraș departe de mare - ar putea fi la Paris, Madrid, Bogota - un cuplu tânăr căsătorit locuiește la etajul cinci, cu copiii lor de zece și șapte ani. Într-o zi, copiii cer părinților lor o barcă cu vâsle. "De ce v-am cumpăra o barcă cu vâsle?", a întrebat tatăl. „Ce poți face cu asta într-un oraș? Vom închiria una în această vară, când vom ajunge pe malul mării.” Copiii insistă că vor acum barca și tatăl lor răspunde: „Dacă obțineți cele mai bune note la școală, vă voi cumpăra una”. Copiii primesc nota maximă, tatăl le cumpără o barcă, iar când ajung la etajul al cincilea, el îi întreabă: „Ce aveți de gând să faceți cu ea?” „Nimic”, îi spun copiii, „o vom depozita în dormitorul nostru.” Într-o noapte, când părinții au mers la cinematograful, copiii strică un bec și lumina, „ca și cum ar fi apă”, începe să curgă din tavan până când se face adâncă de patru metri în apartament. Copiii scot barca și încep să plutească cu rândul, dintr-o cameră în alta și în bucătărie. Când părinții lor sunt pe cale să se întoarcă acasă, ei închid barca în dulap, lasă apa să se scurgă la canal și înșurubează becul înapoi, ca și cum nimic nu s-ar fi întâmplat. Acest joc devine atât de distractiv încât de fiecare dată când îl jucau, lăsa lumina să crească din ce în ce mai sus. Își pun ochelari, flipperi și înoată pe sub paturi, sub mese, pescuind sub apă... Într-o noapte, oamenii care merg pe stradă, observă că lumina curge afară, prin ferestre, inundând strada, așa că sună la pompieri. Când pompierii sparg ușa, descoperă copiii atât de absorbiți în jocul lor, încât nu și-au dat seama că lumina a atins tavanul și s-au înecat...

Text Adrian Grauenfels, desene: Uca Maria Iov

* *Santiago Mutis Durán* este poet, eseist și editor columbian. născut 1951

** *El Espectador* (*Spectatorul*) este un jurnal Columbian de circulație națională fondat în anul 1887.

*** *El Heraldo* - Ziar fondat în 1933, Columbia și Caraibe

Georges Perec - Viața, și modul ei de întrebuințare

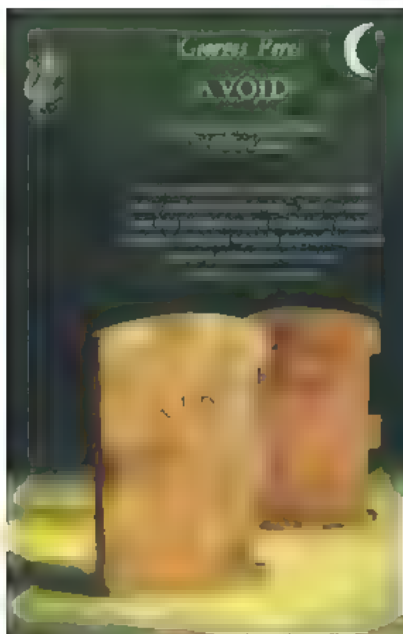


Georges Perec (evreu născut la Paris, cu numele de George Peretz - 1936) era fiul unor imigranți polonezi ajunși în Franța în anul 1920. Tatăl lui Perec, Icek, înrolat în armata franceză în timpul celui de al 2-lea război mondial, moare în anul 1940 de la o rană netratată de la o schijă, produsă de explozia unui obuz de artilerie. Perec a trecut în grija unchiului din partea tatălui și este adoptat oficial de acesta în anul 1945.

Și-a pierdut mama în Holocaust, la Auschwitz, probabil după 1943, fapt care afectează opera sa care va evoca pierdere, absență, singurătate, de multe ori prin jocuri de cuvinte sau enigme. Perec este cunoscut ca nuvelist, producător de filme și documentare, scriitor de poezii și eseuri.

Membru al grupului literar Oulipo = Ouvroir de littérature potentielle (atelier pentru literatura potențială).

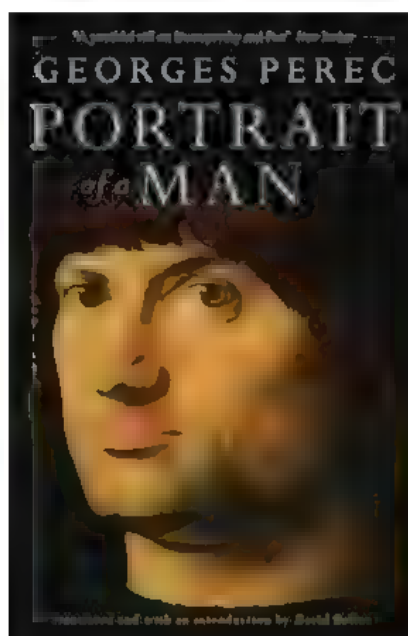
Primele sale încercări le face cu recenzii și eseuri pentru "La Nouvelle Revue française și Les Lettres nouvelles" publicații importante, în timp ce era student la istorie și sociologie la Sorbona. În anii 58-59 este parașutist - vânător, iar după eliberare din armată se însoară cu Paulette Petras. Cuplul petrece un an 1961 în Sfax - Tunisa, unde Paulette avea un job de profesoară. Perec citează experiențele lor din Sfax într-o ulterioară carte numită: "O poveste a anilor '60", în care descrie viața unui cuplu parizian în Tunisia.



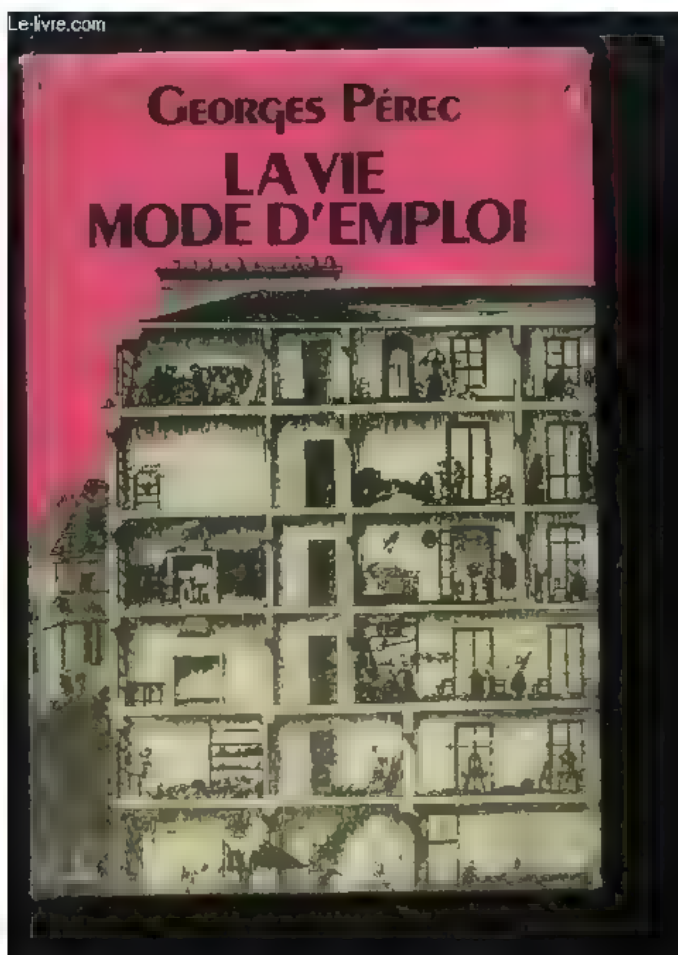
În anul 1961 Perec începe să lucreze ca arhivar la un institut de cercetări neuro-psihiologice, în secția lor de la biblioteca spitalului Saint-Antoine, job prost plătit, ținut până în 1978. Se pare că această ocupație cu manipulări de date, și documente variate i-a influențat stilul.

În orice caz, activitatea lui Perec cu privire la reevaluarea revistelor academice, a fost catalizată de o discuție despre manipularea informațiilor științifice avută cu Eugene Garfield la Paris, iar ulterior Perec a fost prezentat celebrului profesor canadian Marshall McLuhan.

Cealaltă influență majoră a lui Perec o are la Oulipo, la care s-a alăturat în 1967, întâlnindu-l, printre altele, pe Raymond Queneau. Perec și-a dedicat capodopera sa, *La Vie - mode d'emploi* (manualul de utilizare a vieții) lui Queneau, care a murit înainte de data la care manualul a fost publicat. Va lucra la piese de teatru cu traducătorul Eugen Helmle și muzicianul Philippe Drogoz în anii 60, în mai puțin de un deceniu produce filme ca de pildă "Omul care doarme" film care îi aduce premiul Jean Vigo în 1974.



Pentru "La Vie - mode d'emploi" (1978) Perec dobândește succes financiar și premiul Medicis - care îi permite să revină la scris cu norma întreagă. Se mută în Australia în 1981 ca să lucreze la "53 de zile", carte pe care nu o termină. Era fumător și un cancer de plămâni îl seceră la numai 45 de ani.



Cel mai cunoscut roman "La Vie-mode d'emploi" al lui Perec, a fost publicat în 1978. Pagina de titlu îl descrie drept „romane”, la plural, motivul devine evident prin lectura cărții. La Vie - mode d'emploi este o tapiserie de povești și idei împletite, precum și aluzii literare și istorice, bazate pe viața locuitorilor unui bloc de apartamente parizian, fictiv. A fost scris după un plan complex de constrângeri în scriere și este construit în primul rând din mai multe elemente, fiecare adăugând un alt strat de complexitate. Cele 99 de capitole ale romanului său de 600 de pagini se mișcă - așa cum circulă un cal pe o tablă de șah, - în jurul planului clădirii, care descrie camerele și casa scării și apoi poveștile locuitorilor. În final, ni se dezvăluie că întreaga carte are loc de fapt într-un singur moment, printr-o fabulă finală, care este un exemplu de „ironie cosmică”.

Perec se remarcă pentru scrisul său plin de constrângeri. Romanul său de 300 de pagini "Disparația" (1969) este o lipogramă, cu o structură naturală a propozițiilor și o gramatică corectă, dar folosind doar cuvinte care nu conțin litera „e”. A fost

tradus în engleză de Gilbert Adair sub titlul "A Void" (1994). Propunem aici o traducere splendidă datorată lui Șerban Foarță.

Disparația (Georges Perec - Șerban Foarță) - text care evită uzul literei "e".

*Un corp nigrîd izbindu-l din plin în zboru-i jos
s-a auzit un zgomot afon (cîndva sonor
ca țipătu-n azurul înalt și fără nor)
și iată un râu roșu curgînd din albatros*

*Dacă nici unu 'n urmă-i nu a pășit ușor
cil dur azi plumb în unghiul rigidului braț gros
căzînd cicadă nudă-n timpanul spart sau ros
căluș mobil al unui hazard gri dar cu spor*

*alfa signal instabil al unui far difuz
știînd - dacă înșfacă (într-un amurg confuz
cînd parc-auzi că podu-i în galopadă) nu*

*stiloului tău propriu să-i spui arzînd) că-aici
(printr-o vocală lipsă) o luptă practici tu
a albului cu doliul atîtor buchii mici*

În schimb, romanul său "Les revenentes" - Fantome (1972) este o piesă univocalică în care litera „e” este singura vocală folosită. Această constrângere afectează chiar și titlul, care în mod corect ar fi Revenantes. (W sau memorii din copilărie, 1975) este o lucrare semi-autobiografică greu de clasificat. Două narațiuni alternantive alcătuiesc volumul: una, un contur fictiv al unei țări insulare îndepărtate, denumită „W”, ne apare la început a fi o societate utopică modelată pe idealul olimpic, dar treptat este expusă ca o închisoare oribilă, totalitară, la fel ca un lagăr de concentrare. Cea de-a doua narație, este o descriere a propriei copilării a lui Perec în timpul și după al doilea război mondial. Ambele narațiuni converg spre final, subliniind tema lor comună - Holocaustul.

A murit în 1982 și în cinstea lui un asteroid No. 2817 descoperit în acel an, a fost numit Perec.

"Să scrii, după Perec, este un joc în doi, între scriitor și cititor. Odată sedus de enigma textului, cititorul trebuie să accepte al urma pe autor care gonește prin toate meandrele labirintului său. Abia cînd el consimte răbdător să se asocieze la goana autorului, atunci va înțelege despre ce sunt aceste texte și la care, fără

îndoială, se va întoarce adesea". (Manet van Monfrans - cercetător la Universitatea Amsterdam).

Adrian Grauenfels
SAGA 2019

Regina Traducerilor - Alejandra Pizarnik

autor: Patricio Ferrari *

Acest text este o traducere, dedicată evenimentului - Farmecul și meșteșugul traducerilor literare – inițiat de ICR Tel Aviv pentru Ziua Limbii Române, 29-08-2019



În jurnalul său din mai 1959, în timp ce încă locuia cu părinții ei în Buenos Aires, și la scurt timp după publicarea celei de-a treia colecții de poezie, tânăra de 23 de ani, Alejandra Pizarnik, scrie: "Aș dori să trăiesc pentru a scrie. Nu mă gândesc la altceva decât la a scrie. Nu caut iubire și nici bani. Nu vreau să mă gândesc și nici să-mi construiesc viața în mod decent. Vreau liniște: să citesc, să studiez, să câștig ceva bani, astfel încât să devin independentă de familia mea și să scriu." Cu un ton asertiv și ferm, tânăra își propune un plan operativ. Ce a determinat o argentiniană, vorbitoare de spaniolă, să renunțe la limba maternă în favoarea francezei? Cea mai mică dintre cele două fiice ale imigranților evrei care s-au stabilit în Argentina în anii treizeci, Flora Alejandra Pizarnik s-a născut la 29 aprilie 1936, în Avellaneda - un oraș-port situat în zona metropolitană a Buenos Airesului. Părinții ei, Ela Pizarnik și

Rejzla Bromiker de Pizarnik, părăsiseră Rowno, pe atunci în Polonia, cu doi ani mai devreme pentru a fugi de valul crescând de antisemitism care scălda toată Europa de Est. Familia vorbea acasă idiș și spaniolă, iar cele două surori, Myriam și Alejandra, au învățat la o școală evreiască. Alejandra a crescut printre aceste două limbi, împreună cu noțiunea larg acceptată de America Latină: că limba franceză și Franța - sunt inseparabile de cultura înaltă, în special pentru artiști sau cei cu aspirații literare. Pizarnik și-a schițat un plan literar, în același jurnal personal, ea nota:

"Trebuie să plec în Franța. O doresc puternic. Amintiți-vă că acesta este singurul lucru rămas de dorit, în această lume mare, largă și profundă."

Această „obligatie” a rezultat dintr-o condiție dorită, dar și provocată parțial, de presiunile istorice. O privire rapidă la biografiile unora dintre marii scriitori europeni, nord-americani și latino-americani din secolul trecut dezvăluie adesea, o unica destinație comună - un oraș inegalabil, căutat pentru scena sa culturală, boemă- Parisul. Până la începutul anilor 20, când modernismul literar este la apogeu, Parisul era centrul creativ al lumii apusene, cu Ezra Pound, James Joyce și Cé sar Vallejo, pentru a numi doar trei, printre numeroșii autori străini care s-au stabilit acolo. Lista este extinsă. Unii chiar și-au abandonat limba maternă și au folosit limba franceză la scris, cum este cazul compatriotului lui Vallejo, César Moro, sau, la sfârșitul anilor treizeci, filosoful român Emil Cioran - unul dintre cei mai buni prozatori ai secolului XX în franceză. Parisul i-a ademenit pe bogați și pe săraci, pe cei consacrați cât și pe cei care aspirau la faimă, talentați sau neînspirați. În câteva decenii, Orașul Lumină devenise căminul unei mari comunități de autori și artiști expatriați de pe tot globul. Capitala franceză și, într-o oarecare măsură, geniul limbii franceze, au ajuns să fie echivalente cu un rit de convertire - un mit grandios și tangibil.

După cel de-al Doilea Război Mondial, inima Parisului i-a întâmpinat pe acei scriitori latino-americani asociați cu Boom-ul (mișcare literară în anii '60 - '70 larg circulantă în Europa de: Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, și columbianul Gabriel García Márquez), precum și pe mulți scriitori-diplomați nomazi care veneau din cealaltă parte a Atlanticului (Miguel Ángel Asturias, Octavio Paz, Alejo Carpentier). Un curent poetic suprealist circulă în sens opus spre Lumea Nouă; în Argentina, a marcat două generație de artiști și poeți francofili de avangardă, printre care și pictorul spaniol Juan Batlle Planas (în atelierul căruia tânăra Alejandra Pizarnik a studiat un scurt timp), poetul-pictor Enrique Molina și poeta Olga Orozco - toți s-au împrietenit cu Pizarnik până la sfârșitul anilor cincizeci. Obsedată din ce în ce mai mult cu meșteșugul și imaginea ei literară și încurajata de prietenii apropiați, Pizarnik, care avea rude în Franța, a mizat pe faima Parisului. La 11 martie 1960, fără obligații profesionale sau responsabilități reale, s-a îmbarcat pe

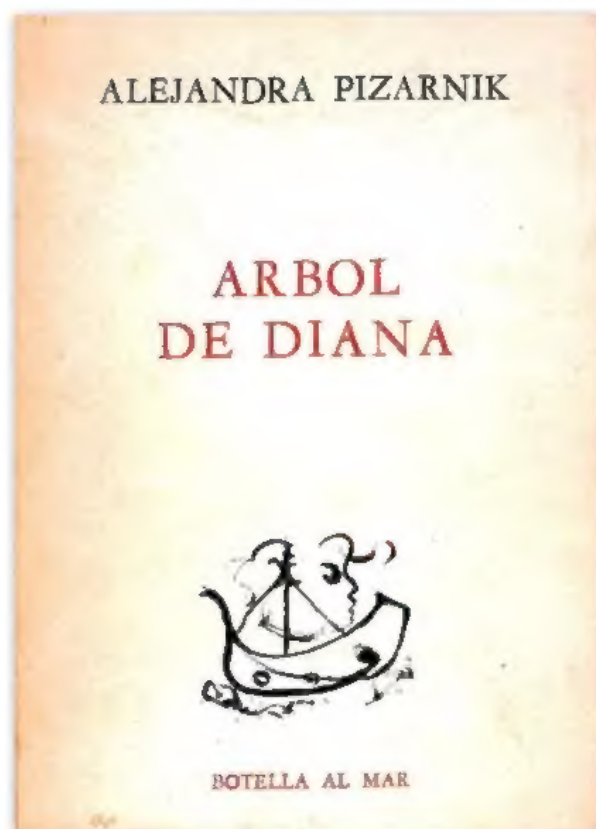
transatlanticul Laenec. Nu pentru un curent anume. Nu pentru vreo școală teoretică, ci pentru un exil literar impus de sine. A plecat spre un oraș care nu era muzeul cultural în care este astăzi (mulți au ales să locuiască acolo cu mijloace foarte modeste). A plecat spre Paris - orașul mare, vibrant și frumos. În primele luni însă, Pizarnik a trăit la periferia orașului visat. A ajuns în suburbiile vestice, inițial cazându-se în Châtenay-Malabry la unul dintre unchii ei paterni; apoi în Neuilly-sur-Seine cu un alt frate al tatălui ei. Ambii erau imigranți evrei care fuseseră nevoiți să evadeze din Polonia natală, cu trei decenii înainte. Dezamăgită și nemulțumită, Alejandra știe că nu venise la Paris doar pentru a-și repeta viața ei obișnuită din Buenos Aires.

În ciuda acestei situații, Pizarnik nu s-a descurajat. O viziune poetică a susținut-o, și rapid, printr-un calidoscop bazat pe repere literare, Alejandra a îmbrăcat o existență cotidiană neseparată de literatură: se plimba pe sub podul de fier unde se află La Maga, muza celui mai cunoscut roman al lui Cortázar, Hopscotch, unde muza și autorul însuși se încrucișează, un deceniu mai devreme; sau la cafenelele de pe bulevardele Saint-Germain-des-Prés și Saint-Michel; sau pe malurile Senei, unde vânzătorii de cărți vechi își strigau comerțul. A mers pe străzi, văzându-i și auzindu-i, iubind tot ce întâlnea. Aici, în următorii patru ani, a întâlnit pe marii suprarealiști (Georges Bataille, Jean Arp, Max Ernst), s-a împrietenit și a tradus pe unii dintre cei mai notabili scriitori francezi ai timpului (André Pieyre de Mandiargues, Henri Michaux, Yves Bonnefoy), a scris și, semnificativ, citește și recitește (în spaniolă și franceză) o gamă largă de autori din toate genurile. Durerea, hoinăritul noaptea târziu și sărăcia - Pizarnik credea că acestea sunt rădăcinile unei arte de durată. Și-a neglijat sănătatea și bunăstarea în favoarea poeziei și a misterele limbajului. Cu toate acestea, tânjea după familie și prietenii din Buenos Aires.

Buenos Airesul ei natal a reprezentat sinele ei de tinerețe - așa cum se referă Pizarnik într-o notă în jurnal la 11 ianuarie 1961. Dorul o afecta; cu toate acestea, a ales să nu se retragă, în ciuda constrângerilor financiare, a îndoielii de sine, a perioadelor de slăbire a sănătății mintale și a fricii de a înnebuni. Primii doi ani din Paris au fost haotici. Încă necunoscută ca poet, Pizarnik și-a schimbat adresa de cel puțin cinci ori. Numai în '62 a găsit un pic de răgaz, un loc permanent pentru a se concentra pe ceea ce conta pentru ea. S-a mutat într-o cameră de mansardă de la etajul al patrulea, în strada Saint-Sulpice, cu fereastra spre spatele Bisericii Romano-Catolice (secolul XVII-lea), unde "Lupta lui Iacob cu îngerul", de Delacroix, încă împodobește unul dintre zidurile sale. Ivonne Bordelois, studentă la Sorbona și una dintre cele mai apropiate compatrioate ale Alejandrei, descrie acest spațiu : "Barca beată a lui Rimbaud, fum intens de tutun și dezordinea colosală de cărți și hârtii, un magazin nomad unde domnea un samovar și atmosfera specială care crește în locurile unde crește și tăcerea, precum un o iederă invadatoare, nocturnă ,

permanentă ; o tăcere și o concentrare statică, vibrantă, în care vocea Alejandrei era regină".

Aceasta a fost cea mai productivă perioadă a lui Pizarnik, anul lui Árbol de Diana (Arborele Diane) - cea de-a patra colecție de poezie, însoțită de o prefață festivă datorată prietenului ei și viitorul câștigător al Premiului Nobel, Octavio Paz. Publicată în decembrie '62 în Buenos Aires, această carte de poezii și proză în spaniolă și-a făcut intrarea imediată în panteonul poeziei latino-americane. A fost un moment de cotitură pentru formă dar și stil. Brevitatea textelor a sugerat o ființă impersonală, anonimă, care în mod ciudat radia o aură de intimitate nocturnă.



Mitul lui Pizarnik ca Pythia, preoteasă, poetă, vizionară, a fost prezent. Sensual și oblic, meticulos, aluziv, în stilul sau modernist, "Árbol de Diana" a prezentat un discontinuu subiect liric : "Frica de a fi doi - calea oglinzii". Această imagine cutremurătoare a sinelui este urmărită de o propoziție pe care Pizarnik a conceput-o inițial în franceză în Paris: „J'aurai aimé me voir dans une autre nuit, hors du délire d'être deux chemins du miroir” („Cum aş fi iubit să mă văd într-o altă noapte, dincolo de această nebunie de a fi două părți ale oglinzii”), găsită în „ Paroles du vent ” (Cuvintele vântului). Reușita Alejandrei cu Árbol de Diana, cât și experimentele sale în franceză, sunt relativ contemporane - datează mai ales din '62, în timp ce locuia în acel spațiu mic, nu departe de Cartierul Latin. Ea a aranjat ultimele sale scrieri sub rubrica generică „poemas franceses” - cu o notă pe o pagină ruptă dintr-un volum a lui "Chemins de surréalisme" de criticul și istoricul de artă Patrick Waldberg. După ce Pizarnik s-a întors la Buenos Aires, aproape că nu a mai scris

niciodată în franceză. Unele dintre textele franceze nu au fost uitate, ea notează în jurnalul său în iunie 1967 : ("Carte: vezi poezii . Expresii. Tradu poezii în proză, în franceză. ") „Carte”s-ar fi putut referi la "Extragerea pietrei nebuniei", cea de-a cincea colecție de poezie, publicat în Buenos Aires anul următor. Interesant, strofe din două dintre poeziile sale sunt, de asemenea, reluate în pasaje din cartea sa "The Galloping Hour". Practic, aproape o duzină de texte spaniole apar incluse în cărțile *Árbol de Diana* și *El infierno musical* (Un Iad muzical, 1971) și postumele "Texte de umbră și ultimele poezii", 1982 , conțin pasaje pe care Pizarnik le-a scris în franceză și ulterior le-a tradus în spaniolă.

Scrise de mână pe hârtii împrăștiate, fără a ținti publicarea lor, aceste texte franceze explorează multe dintre cele mai profunde obsesii ale lui Pizarnik: limitarea limbajului, tăcerea, corpul uman, noaptea, natura intimității, nebunia, moartea. Era obsedată de intermediar, de subiectul liric dintre culturi și dintre limbi; a explorat ambele părți ale oglinzii. Aceste obsesii au continuat să o bântuiască pe Pizarnik pentru tot următorul deceniu, până la moartea tragică a acesteia la 25 septembrie 1972. Când Alejandra s-a sinucis, la treizeci și șase de ani, în apartamentul ei din Buenos Aires, pe strada Montevideo, a lăsat pentru posteritate unul dintre cele mai neobișnuite moșteniri din literatură latino-americană. Este o arhivă care include un număr semnificativ de manuscrise nepublicate, dactilografii dar și caiete, care conțin poezii, poezii în proză, ficțiune, jurnale, fragmente, note și desene. Ca și opera postumă a marelui Fernando Pessoa (o figură cheie a modernismului european , ale cărui lucrări sunt încă cercetate de Biblioteca Națională a Portugaliei), arhiva Pizarnik conține comori ascunse și nestudiate. Există zeci de texte creative, lucrări vizuale și informații biografice. Vom mai auzi de dânsa , suntem siguri. Ca de exemplu în recenta sa carte "Orele Galopante".

** **Patricio Ferrari** a tradus *Fernando Pessoa, António Osório, și Alejandra Pizarnik. Poliglot și poet , traducător și editor , locuiește în New York City, predă la universitatea Rutgers .**

Alejandra Pizarnik
Memorie, aproape de uitare

Memorie aproape de uitare
Moarte îndepărtată
vocea rășnește și vibrează și tremură
vântul neagă
vântul minte
zadarnic vânt
mâna se ascunde

mâna sfântă
sfântul trimis
sfântul înseminat
de vântul care minte
am mintit
Neg
Mă culc
din aur și din faină
aceste mâini demente sunt ale mele
mâinile mele sfinte
înseminate de umbra ta
Mă prăbușesc
Mă ating
gestul unei flori
fragil
rece
Mă ofer îngrozitor
abisului din abis
Mă ofer
tu mă sperii
abandonez,
Nu te dau dracului...

traducere : Adrian Grauenfels

SAGA 2019

